

La huella de Cervantes en la obra de Flaubert

Patricia Martínez García

Universidad Autónoma de Madrid

*Je retrouve toutes mes origines dans le livre
que je savais par cœur avant de savoir lire.*

FLAUBERT, 1980, p. 111.

61

El Quijote habrá sido para Flaubert una lectura fundacional, lectura de los orígenes, que le acompaña a lo largo de su vida, como puede deducirse de las referencias, escasas pero significativas, que salpican su correspondencia¹. Apuntan en su epistolario una admiración inquebrantable, una adhesión vital y artística hacia un monumento literario que cifra, como todas las grandes obras a las que Flaubert suele religarlo, el ideal de un arte desprovisto de todo arte, de «*l'effet en dehors de l'Art même*» (C, II, 417)² y, por consiguiente, inimitable. En tanto que cabal plasmación de un arte sin procedimiento aparente, el *Quijote* no puede ser considerado como un modelo para un escritor como Flaubert, que cultiva ante todo la perfección del estilo. Pero, a pesar de esa condición de modelo inimitable, el *Quijote* constituye una referencia ineludible en la obra de Flaubert, que sustenta una visión existencial y una teoría estética. Por su «potencia de visualidad»³, por la fusión de lo cómico y lo poético, de la ilusión y la realidad, la obra de Cervantes ejemplifica la idea, fundamental en la teoría estética de Flaubert, del arte como ilusión⁴, como artificio que hace soñar:

Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, [...] mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de faire rêver (C, II, 417).

¹ Véase a este respecto el artículo de CANAVAGGIO, 2005.

² Utilizamos las siguientes abreviaturas para referirnos a las obras de FLAUBERT: *Madame Bovary* (MB); *Correspondance*, t. I (C, I); *Correspondance*, t. II (C, II); *Correspondance*, t. III (C, III); y a la de CERVANTES, *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (DQ).

³ En palabras de ORTEGA Y GASSET, 1958, p. 103.

⁴ «La première qualité de l'Art et son but est l'illusion» (C, II, 433).

Además de un ideal artístico, el *Quijote* es también el ejemplo simbólico de una visión existencial con la que se habrá identificado en bloque el movimiento romántico: el desencuentro entre el ideal y la realidad, entre el sueño y la vida. Conflicto que adquiere en la obra flaubertiana una modulación singular y traduce una problemática a la vez personal y generacional. Personal porque inherente al bien conocido temperamento vital y literario de Flaubert, dividido entre el idealismo lírico y el apego a la realidad material. Y conflicto generacional por cuanto representa el sentir mayoritario de la generación del «desencanto» que, tras la revolución del 48, el fracaso de la Segunda República y la instauración del Segundo Imperio, asiste consternada a la quiebra de las grandes epopeyas políticas y literarias que había sustentado el idealismo romántico. «*Des gens d'esprit en restèrent idiots pour toute leur vie*» —escribe Flaubert en *L'éducation sentimentale* de 1880. En ese contexto preciso se produce la inflexión decisiva en la vida y en la obra de Flaubert. Asumida desde el escepticismo desencantado la imposibilidad de realizar los ideales del romanticismo, al arte corresponderá la tarea del desengaño, el desvelamiento sistemático del desacuerdo inconciliable entre el ideal y la realidad, entre la literatura y la vida.

62

En este sentido, la obra de Flaubert puede entenderse como una prolongación de la empresa cervantina tal y como éste la definió: como labor de desencantamiento, de desengaño, que pretende «desfacer la autoridad» de «las fábulas mentirosas». Al igual que los ideales heroicos y caballerescos que enarbola don Quijote se tornan grotescos en los caminos polvorientos de la España del siglo XVI, entre galeotes, yanguéses o cuadrilleros, las más altas ambiciones del romanticismo literario, social y político se vuelven ridículas en la anodina sociedad pequeñoburguesa de la Francia del Segundo Imperio. La obra de Flaubert desmonta pieza a pieza la inestable tramoya que sostiene las grandes ambiciones del romanticismo sentimental y personal (*Madame Bovary*), del romanticismo político y social (*L'éducation sentimentale*) del romanticismo científico y positivista (*Bouvard et Pécuchet*). Pero no sólo denuncia Flaubert la precariedad de los ideales en sus embates con la realidad, también descubre la falsedad de la literatura que los ha generado, tal y como hiciera Cervantes respecto de la novela de caballerías, y nos revela, desde una ironía metafictional que casi podríamos calificar de cervantina, el carácter ilusorio, engañoso, de los tópicos retóricos y temáticos, de los trucos y artificios sobre los que el romanticismo ha construido sus ficciones.

La crítica antinovelesca

Esa empresa de desencantamiento o desilusión hallará en *Madame Bovary* su primera y acaso más nítida cristalización. Se suele considerar esta obra como un texto de ruptura en el que Flaubert abandona el romanticismo introspectivo y sentimental de sus primeras novelas y ensaya una nueva poética, surgida del desengaño de los valores románticos. De manera un tanto paradójica, la

obra que entroniza el principio de la narración impersonal, de la distancia máxima del autor, es el lugar en el que Flaubert proyecta su crisis personal y artística: el conflicto entre idealismo y realismo, entre los impulsos líricos de un romanticismo exacerbado y su apego analítico racional a la realidad material.

A la retórica y al fondo imaginario del romanticismo novelesco y sentimental, Flaubert opone un realismo crítico antinovelesco en el que aflora, como referencia ineludible, la impronta del magisterio cervantino. Como el *Quijote*, *Madame Bovary* es un libro sobre el engaño del lector: ya sea el héroe lector, al que los personajes «razonables» tratarán de «desengañar» o de reconducir por el buen camino, ya sea el lector prefigurado en el texto, al que el narrador tratará de prevenir contra el «engaño», contra las falsificaciones de la literatura novelesca. Encaminado al desengaño del lector, el realismo crítico antinovelesco se introduce en la novela como un elemento constitutivo de la trama y de la forma narrativa y discurre paralelamente sobre dos planos: el de la historia y el del discurso narrativo. Desde dentro de la ficción, la crítica de la novela se despliega mediante el dispositivo paródico básico de la locura libresca que permite confrontar la visión idealizada del héroe lector con la perspectiva de los personajes «razonables» y escenificar el itinerario del «engaño» al «desengaño», dando lugar a un Quijote romántico femenino que produce un «romanticismo burlesco» equiparable al «heroísmo burlesco» de Cervantes⁵. En oposición al inaccesible ideal novelesco que encarna la heroína, el mundo que nos propone el texto parece más verdadero, del mismo modo que la historia de don Quijote enfrentado a las penurias efectivas de la vida errante, demuestra la irrealidad de las novelas en las que los caballeros no tienen que preocuparse de sus «dineros» o de sus «camisas». La locura libresca sirve al mismo tiempo para desacreditar la literatura que la ha provocado y para acreditar el realismo del mundo que nos propone el libro.

La crítica de la irrealidad de la novela se despliega igualmente desde fuera de la ficción, en el plano del discurso narrativo, por medio de un narrador metaficcional y autoconsciente que exhibe y al mismo tiempo contraviene los artificios propios de las narraciones novelescas. Cervantes ya había parodiado la figura del narrador típico de la novela de caballerías, mediante el sistema de interposición de autores, la apelación a las supuestas fuentes manuscritas, el recurso del manuscrito encontrado, o la puesta en escena del «historiador» Cide Hamete. Contraviniendo los principios de la poética neoaristotélica que recomienda al narrador «hablar lo menos que él pueda»⁶, los narradores cervantinos se introducen en las páginas del libro, nos revelan cómo se ha escrito la historia que leemos, indican errores o incongruencias para parecer más verdaderos.

⁵ LEVIN, 1974, p. 308.

⁶ Así lo establece López Pinciano, interpretando el capítulo XXIV de la *Poética* de Aristóteles, en LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia antigua poetica*, cap. XI, p. 6.

De manera asimilable, la poética narrativa de Flaubert deshace paródicamente los efectos líricos del ilusionismo romántico, mediante una modulación sutilmente irónica de la prosa subjetiva, intimista y sentimental del romanticismo novelesco. A la centralidad y omnipresencia del yo autorial romántico, Flaubert contrapone la desaparición elocutoria del narrador y la adopción de un punto de vista aparentemente impersonal y objetivo, que bien podemos considerar como una forma de realismo antinovelesco. En la línea trazada por Cervantes, Flaubert habría establecido una poética del desengaño, discernible tanto en los elementos temáticos que configuran la trama de la novela en su itinerario del engaño al desengaño, como en las opciones formales que deshacen la ilusión novelesca y promueven los efectos de verdad realista⁷. Con el fin de dar cuenta de las filiaciones cervantinas de esa poética del desengaño, proponemos, en las páginas que siguen, un recorrido sucinto de sus líneas esenciales, tal y como se configuran en *Madame Bovary* y resurgen, con modulaciones diversas, en las novelas posteriores.

64

La locura libresca

En tanto que novela que trata de los efectos de la lectura, *Madame Bovary* incorpora algunos de los *topos* metaliterarios del *Quijote*, sutilmente reelaborados por Flaubert, que van desarrollando un metadiscurso crítico sobre la ilusión novelesca: locura libresca, inventario de lecturas, discursos y opiniones sobre los efectos del arte y de la literatura. La entrega apasionada de Emma a la lectura entraña evidentes ecos cervantinos que resuenan en algún calco estilístico, como el que recoge Hatzfeld⁸:

Él se enfrascó tanto en su lectura que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio (DQ, I, I, 39).
Elle lisait jusqu'au matin des livres extravagants... (MB, III, VI, 554).

Y hay incluso algún apunte descriptivo que remite a Cervantes tamizado por la influencia interpuesta de la iconografía romántica:

[Elle] *prenait un livre, puis rêvant entre les lignes, le laissait tomber sur ses genoux* (MB, I, IX, 346).

El origen libresco del idealismo romántico sentimental de Emma Bovary entronca directamente con la fantasía caballeresca de Alonso Quijano. Los dos

⁷ El desmantelamiento de los procedimientos compositivos típicos de los géneros narrativos canónicos puede ser considerado como una constante de la poética narrativa de Flaubert, discernible en otros textos. Así, *Salammbô* reinventa la novela histórica, *L'éducation sentimentale* supone el desmantelamiento de la novela de aprendizaje o de la conquista social, y *Bouvard et Pécuchet* deconstruye la novela en sentido tradicional.

⁸ HATZFELD, 1972, p. 325.

alimentan sus fantasías de un tronco literario común: la tradición del *romance* en sentido novelesco europeo, heroico-caballeresco en el caso de don Quijote, romántico sentimental en el caso de Emma Bovary:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pependencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles [...] (DQ, I, I, 39).

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis et qui pleurent comme des urnes (MB, I, VI, 324-325).

Pero, como apunta Levin, «si romance significa para Cervantes aventura caballeresca, para Flaubert significa amor pasional»⁹. Del quijotismo cervantino Flaubert sólo retiene la detracción del amor novelesco, sobre el que construye el quijotismo romántico femenino de su heroína, decidida a encontrar en la vida la pasión que describen los libros. Así, recorrer la anatomía del imaginario novelesco de Emma supone rehacer sucintamente la recapitulación del romanticismo sentimental, desde el idilio exótico y primigenio de Paul y Virginie, pasando por el misticismo de oropeles de Chateaubriand o las fastuosas ensoñaciones lamartinianas, para llegar a las pasiones novelescas de Scott, Sue, Sand y Balzac. Y aunque el escrutinio crítico de la biblioteca queda reservado al capítulo V de *Bouvard et Pécuchet*¹⁰, también en *Madame Bovary* los personajes opinan sobre la literatura, como hacían el cura, el canónigo, el Bachiller Sansón Carrasco y el propio don Quijote en la novela de Cervantes. Los soñadores Emma y Léon divagan sobre sus preferencias hacia las obras que hablan al corazón y permiten compensar los desengaños de la vida:

— *C'est pourquoi, dit-il, j'aime surtout les poètes. Je trouve les vers plus tendres que la prose et qu'ils font mieux pleurer [...].*

Je déteste les héros communs et les sentiments tempérés, comme il y en a dans la nature.

— *En effet observa le clerc, ces ouvrages, ne touchant pas le cœur, s'écartent il me semble, du vrai but de l'Art* (MB, II, II, 367).

En contraposición a éstos, Homais y el párroco Bournissien discernen el peligro moral de la música y de la literatura, remitiendo, en clave humorística, a las consideraciones del cura de Toledo en relación a la buena y a la mala literatura:

⁹ LEVIN, 1974, p. 308.

¹⁰ FLAUBERT, 1951, pp. 826-844.

Yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías [...]. Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar y no a enseñar [...] (DQ, I, XLVII, 547).

— *Certainement! Continuait Homais, il y a la mauvaise littérature comme il y a la mauvaise pharmacie; mais condamner en bloc le plus important des beaux-arts me paraît une balourdise, une idée gothique, digne de ces temps abominables, où l'on enfermait Galilée.*

— *Je sais bien, objecta le curé, qu'il existe de bons ouvrages, de bons auteurs; cependant, [...] si l'Église a condamné les spectacles, c'est qu'elle avait raison; il faut nous soumettre à ses décrets* (MB, II, XIV, 490-491).

Y tampoco podía faltar la condena explícita de la lectura como causa de desvarío, puesta aquí en boca de la suegra, que se hace eco del cura y de la sobrina de don Quijote, con las consiguientes acciones resolutivas: quemar los libros, prohibir a Emma la lectura de novelas.

66

Encomendados sean a Satanás y a Barrabás tales libros, que así han echado a perder el más delicado entendimiento que había en toda la Mancha (DQ, I, V, 74).

Mas yo me tengo la culpa de todo, que no avisé a vuestras mercedes de los disparates de mi señor tío, para que lo remediaran antes de llegar a lo que ha llegado, y quemaran todos estos descomulgados libros, que tiene muchos, que bien merecen ser abrasados, como si fuesen herejes (DQ, I, V, 75).

— *Ah! Elle s'occupe! À quoi donc? À lire des romans, de mauvais livres, des ouvrages qui sont contre la religion et dans lesquels on se moque des prêtres par des discours tirés de Voltaire. Mais tout cela va loin, mon pauvre enfant, et quelqu'un qui n'a pas de religion finit toujours par tourner mal.*

Donc, il fut résolu que l'on empêcherait Emma de lire des romans (MB, II, VII, 406).

Por último, al igual que en el *Quijote*, el engaño del lector en su trato con las ficciones es tematizado por medio del dispositivo de la representación representada: la ópera de Lucia de Lamermoor a la que asiste Emma Bovary en Rouen (MB, I, XV), que remite, en una relación de intertextualidad puntual, al episodio del retablillo de maese Pedro (DQ, II, XXV-XXVI). Ambas representaciones son explícitamente autorreferenciales pues conectan con el imaginario romanesco de los dos protagonistas: la recreación guignolesca de la leyenda de Gaiferos y Melisendra, materia común en los romances pseudocarolínges; y el drama de Lucía de Lamermoor, inspirado en la novela de Scott, bien conocida de Emma, por el que desfilan amores desgraciados, arrebatos de locura y crueles persecuciones. Los dos espectadores son conscientes de presenciar una representación teatral, una ficción: don Quijote interrumpe la función y reprocha al «truzamán» de maese Pedro la falta de veracidad en la narra-

ción y en los efectos sonoros (no debieran haber campanadas, sino grandes tambores o atabales que es lo que usan los moros [DQ, II, XXVI, 849-850]). Emma percibe el temblor del decorado al paso de los actores y es consciente de presenciar una «fantasía plástica». Pero esto no impide a ninguno de los dos confundir la realidad con la ilusión ficcional: don Quijote interviene en auxilio de Gaiferos y Melisandra y destruye títeres y retablo. En un plano simbólico, la reacción de Emma es equiparable, pues si resiste al arrebato de lanzarse en los brazos del tenor, acto y seguido, caerá irrevocablemente en los de Léon:

Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même, et de lui dire, de s'écrier: «Enlève-moi, emmène-moi, partons! À toi, à toi! toutes mes ardeurs et tous mes rêves!» (MB, II, XV, 498).

Se observará, no obstante, que, si Cervantes opone a la locura caballeresca de su protagonista el buen juicio de los personajes razonables, que sí disciernen entre la mala y la buena literatura, no hay en Flaubert ningún discurso que actúe de contrapeso corrector al engaño de Emma. Por medio de las opiniones literarias de sus personajes, Cervantes construye un discurso crítico que recoge la línea esencial de su pensamiento: la denostación reiterada y contundente de las «fabulas mentirosas» y de los «cuentos disparatados» a los que se oponen las «fábulas apólogas que deleitan y enseñan juntamente» (DQ, I, XLVII, 548). No ocurre lo mismo con las actitudes y las opiniones literarias de los personajes flaubertianos, en las que se ven representadas perspectivas igualmente erróneas y mistificadoras, fundadas sobre tópicos y prejuicios, en ningún caso sancionadas por el locutor principal, que se distancia irónicamente de todas ellas. Ni la estética sentimental o emocional de Emma y Léon, ni el racionalismo pseudofilosófico en sentido ilustrado de Homais, ni las consideraciones dogmático-religiosas del párroco Bournissien conducen a un discurso crítico antinovelesco que pueda ser tomado en serio. Todas han de ser consideradas por el lector como erróneas, como manifestaciones opuestas pero equiparables de la «bêtise», del error del lector en su trato con las ficciones.

El idealismo libresco constituye por tanto uno de los rasgos más evidentes de la filiación cervantina de Emma Bovary, pero conviene observar que es además un motivo recurrente en la obra de Flaubert, que bien podemos considerar como signo distintivo del héroe o anti-héroe flaubertiano. En su delirio místico, San Antonio ve desfilar todas las imágenes, todas las teorías que emanan de sus lecturas religiosas o filosóficas. Frédéric Moreau busca una gran pasión inspirado por sus lecturas de Byron, Víctor Hugo o Chateaubriand, y anhela ser artista a la manera de Scott: «*il ambitionnait d'être un jour le Walter Scott de la France*»; «*Il estimait par dessus tout la passion: Werther, René, Frank, Lara, Leila et d'autres plus médiocres l'enthousiasmaient presque également*»¹¹. En su retiro campestre, Bou-

¹¹ FLAUBERT, 1951, t. II, pp. 302 y 304.

vard y Pécuchet se dedican febrilmente a leer y recopilar la totalidad de los conocimientos humanos, con el fin de poderlos aplicar a la vida. Todos ellos nos devuelven la imagen del propio Flaubert, convertido en el eremita de Croisset, enfrascado en las interminables lecturas que le requieren sus libros:

Je suis perdu dans des rêveries sans fin ni fond. J'ai fait cet été de la médecine, de l'art militaire, des tas de choses fort inutiles. Une idée en amène une autre, et je me laisse aller au courant sans songer à ma besogne. Voilà pourquoi je mets si longtemps à pondre un livre (C, III, 578).

La lectura, como la escritura, habrán sido para Flaubert un sustituto de la vida:

*Un livre n'a jamais été pour moi qu'une manière de vivre dans un milieu quelconque (C, II, 846).
De sorte que, pour ne pas vivre, je me plonge dans l'Art en désespéré; je me grise avec de l'encre comme d'autres avec du vin (C, III, 65).*

La pareja complementaria de contrarios

68

Del mismo modo que el idealismo heroico-caballeresco de don Quijote encontraba su contrapunto en el arraigo de Sancho a la realidad material, la entrega desmedida al ideal novelesco de Emma contrasta con el apego de Charles a las rutinas de la vida cotidiana, a la satisfacción de las necesidades más básicas y corporales: la comida, el sueño, el dinero.

Se configura así una pareja de resonancias cervantinas: en torno a Emma se anudan los valores del ideal, lo sublime, y lo irracional-poético, mientras que Charles introduce la prosaica cotidianeidad, lo grotesco y lo racional-realista. Esta oposición binaria se complementa con la figura de Homais, dando lugar a una configuración triangular. A las divagaciones emocionales de Emma, a la simplicidad campechana y sin ambages de Charles, se opone el intelectualismo pretencioso de Homais, encarnación burlesca del espíritu positivista y de la fe sin límite en el progreso material y técnico que abraza la generación del momento.

Pero ninguno de estos valores queda inmune ante el escepticismo cáustico de Flaubert, que contrasta con la ironía condescendiente y cómplice con la que Cervantes acompaña a sus personajes. Si la aventura caballeresca obedecía en don Quijote a un «idealismo moral» o «idealismo de ideales»¹² en la búsqueda de una inaccesible justicia, en la añoranza de las antiguas virtudes, valores plenamente asumidos, aunque no siempre explicitados, por el locutor principal, la distancia irónica del narrador flaubertiano no cesa de relativizar el idealismo de la Bovary, incapacitado, por lo demás, para proyectarse hacia un interés colectivo o un bien común y compartido, más allá de la satisfacción de los deseos de su propia individualidad. Dos episodios concretos nos permiten considerar la distancia que media entre los valores que se entrañan en sus res-

¹² ABELLÁN, 1985, p. 18.

pectivos ideales. Me refiero al baile mundano al que asiste Emma en la Vaubeyssard (MB, I, VIII) y a la aventura de don Quijote en el castillo de los duques (DQ, II, XXXI-LVII). En ambos casos, el héroe es confrontado a un mundo que, si bien es ilusorio y efímero, está hecho a la medida de su fantasía. En un nivel profundo, el engaño ducal ni seduce, ni convence a don Quijote, pues poco tienen que ver la ociosidad mundana y las prebendas cortesanas con las tareas a las que obliga el ideario de la caballería andante. Y fiel a su inalterable itinerario espiritual, don Quijote abandona por voluntad propia el espejismo del gran mundo, en el que, entre otras cosas, la acción es imposible:

Y le pareció a don Quijote que era bien salir de tanta ociosidad como la que en aquel castillo tenía; que se imaginaba ser grande la falta que su persona hacía en dejarse estar encerrado y perezoso entre los infinitos regalos y deleites que como a caballero andante aquellos señores le hacían [...] (DQ, II, LVII, 1089).

La fugaz estancia en la Vaubeyssard constituye para Emma una suerte de revelación decisiva, pues confirma su creencia de que, efectivamente, hay otros mundos acordes con sus ilusiones y es posible, por tanto, vivir en conformidad con su ideal. Ideal plenamente identificado, a partir de aquí, con las voluptuosidades tangibles de esa vida indolente y desocupada, de ese espejismo brillante que confunde con la verdadera vida y que le impedirá aceptar la realidad tal y como es. Una vez más Emma se deja engañar por lo que no es sino ilusión. Y es del todo significativo que los ideales de Emma acaben materializados, «cosificados», en los objetos anodinos, «*bibelots*», que compra compulsivamente para saciar sus anhelos de evasión hacia un lujo mundano y exótico. El sueño dorado y vaporoso se revela simple pacotilla. Las grandes ambiciones espirituales del individualismo romántico han quedado irremisiblemente devaluadas, trivializadas, por el vulgar materialismo pequeño burgués que domina la Francia del Segundo Imperio.

En lo que respecta al realismo llano de Charles Bovary, la pintura flaubertiana de su medianía insulsa, de su anodina existencia pequeño burguesa, en ningún caso le otorga los valores positivos que ostenta el mundo de Sancho, en su inmersión gozosa y satisfecha en la vida simple, material y terrena. El mundo de Charles Bovary viene a significar el vacío de la prosaica cotidianeidad en su banal monotonía, un mundo sin redención posible, del que no cabe sino escapar. Al igual que Sancho, erigido en gobernador de Barataria, Charles tendrá su oportunidad de gloria: la operación del pie deforme, desafío que responde más que a una determinación propia, a los delirios de grandeza de Emma y al oportunismo sin escrúpulos de Homais. Pero si el gobernador ficticio de la ínsula imaginaria daba muestras, a pesar del escarnio de que era víctima, de una dignidad y de un buen juicio que le distinguían de los burladores, el fracaso de Charles Bovary es doblemente cruel y destructor, pues no sólo supone su ominosa ruina profesional —pronto también conyugal—, sino que además causa una víctima inocente: el infortunado Hyppolite.

Como observa Girard, la antítesis flaubertiana entre idealismo y realismo no es operativa: no hay aquí enfrentamiento entre lo vulgar y lo excepcional, no cabe aquí la excepcionalidad stendhaliana o cervantina como distinción positiva frente a la realidad mediocre: «*L'opposition entre Emma et Charles, entre Emma et les bourgeois de Yonville n'est essentiellement que dans l'esprit d'Emma*»¹³. El juego de oposiciones es finalmente ilusorio, pues una vez más viene a representar las facetas múltiples pero equiparables de la «*bêtise*», del error.

Y si la oposición entre el héroe idealista y la realidad de su entorno no es operativa, tampoco se da en Flaubert la relación dialógica que hacía posible, en la pareja cervantina, el intercambio mutuo y la síntesis conciliadora de contrarios. En la pareja de Cervantes, la oposición inicial entre la obsesión caballerescas de don Quijote y la lucidez de Sancho, apegado a la realidad objetiva, se va deshaciendo, según avanza la obra, pues Sancho que en un principio le sigue la corriente a su señor, por condescendencia interesada o sumisión, y luego por afecto, acabará por hacer suyo el mundo fantasioso de don Quijote, mientras la confianza de este último en sí mismo y en la caballería andante han ido decreciendo en proporción inversa. Es lo que se conoce como «quijotización» de Sancho que encuentra su correlato en el progresivo escepticismo crítico que va ganando a don Quijote y preparando el desengaño final. Cervantes había establecido una poética de la pareja humana de alcance universal, donde los antagonismos psicológicos, ideológicos y sociales, se funden para configurar una sola unidad personal y simbólica. En el mundo flaubertiano, no es posible el encuentro entre los opuestos. Hay decepción primero, y luego desinterés profundo y hastío del lado de Emma. Y hay, del lado de Charles, una veneración sumisa y algo pueril incapaz de sondear los arcanos del alma femenina:

À table même elle apportait son livre, elle tournait les feuillets, pendant que Charles mangeait en lui parlant (MB, I, IX, 344).

De manera irónica, solo después de la muerte de Emma, aciertan esos mundos a encontrarse, cuando Charles Bovary adopta sus gustos y sus manías, alcanzando visos de un Sancho cabalmente «quijotizado»:

Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses prédilections, ses idées, s'acheta des bottes vernies, il prit l'usage des cravates blanches. Il mettait du cosmétique à ses moustaches, il souscrivit comme elle des billets à ordre. Elle le corrompait par delà le tombeau (MB, III, XI, 604).

Y conviene asimismo observar que la pareja de opuestos reaparece, con distintos matices y gradaciones, en otras novelas de Flaubert. En *L'éducation sentimentale*, la antítesis entre Moreau, el soñador siempre desengañado, y Deslauriers, pragmático y apegado a la realidad material, refleja la dualidad del

¹³ GIRARD, 1961, p. 173.

propio Flaubert. Ese contraste reaparece en la pareja de *Bouvard et Pécuchet*, diferenciados físicamente y también psicológicamente. La fe inquebrantable en una razón universal del quijotesco Pécuchet, se complementa con el escepticismo de Bouvard, más parecido a Sancho, para dar cuenta, de manera hiperbólica y burlesca, de todas las contradicciones políticas, estéticas y cosmológicas del propio escritor. Aunque en ambos casos, el enfrentamiento no es productivo en el mundo flaubertiano, las alternativas que propone la pareja flaubertiana están por igual abocadas al desengaño y al fracaso.

Quijotismo y bovarismo

Aunque ya había sido acuñado por Barbey d'Aurevilly, fue Jules Gaultier quien definió el bovarismo flaubertiano como «*le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est*», considerándolo como una categoría trascendente y universal, —«*utilisation dans la littérature de l'erreur du soi sur le soi avant et après Flaubert*»¹⁴— que sería aplicable al personaje de Cervantes.

El punto de partida de esa mistificación del Yo y de su mundo es, en ambos casos, equiparable, pero no así su *modus operandi* y los efectos que desencadena. En un nivel profundo, es el hastío de la prosaica cotidianeidad, el vacío de una existencia insignificante y desocupada —descrita en el arranque de la novela— lo que impulsa a Alonso Quijano a inventarse otra vida, construida a la medida del ideal que le imbuyen sus lecturas caballerescas. Ese mismo hastío, amplificado por el texto flaubertiano que recorre exhaustivamente todos sus recovecos y matices, es el que inunda la existencia de Emma Bovary y la incita a imaginar un mundo más atractivo, más acorde con el que prometían sus lecturas románticas. Pero el idealismo de don Quijote quedaba preservado de la realidad dentro de la lógica de su propia paranoia, que utiliza estrategias engañosas para autoconvencerse de la verdad de la realidad inventada, e interpretar a su conveniencia toda derrota, toda incongruencia entre lo imaginado y lo real. Don Quijote soluciona sus vacilaciones mediante una afirmación rotunda de su condición de caballero andante, que vale también como afirmación de la libertad, de la independencia interior del hombre para establecer libremente sus convicciones, para decidir su cometido. Ese acto de voluntarismo férreo y libérrimo alcanza su momento más grandioso cuando, para configurar su espacio necesario de caballero, don Quijote crea a Dulcinea, símbolo máximo de la ilusión incuestionable, que nada externo puede perturbar, pues vive sólo en su imaginación:

Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta [...], y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo [...] (DQ, I, XXV, 285).

¹⁴ GAULTIER, 1913, pp. 47-48 y 61.

Contrariamente a lo que ocurre en la fantasía quijotesca, que la heroína femenina no comprometía con su presencia, «el punto de vista femenino en *Madame Bovary* es continuamente desmentido por los personajes masculinos»¹⁵. Ya sea Rodolphe, versión aburguesada del libertino Valmont, preocupado ante todo por su bolsa, para el que el amor es una cuestión de posiciones tácticas, más o menos como la caza. Ya sea Léon, sucedáneo desvaído del *mal du siècle* romántico, soñador e idealista, que nada más atisbar la posibilidad de un ascenso comienza a sentirse hastiado de su aventura. Para Emma Bovary no hay posibilidad de preservar el ideal en sus embates con la realidad: vivir en la cúspide de una pasión novelesca significa, a la postre, acomodarse a las rutinas del adulterio que acabará revelándole las mismas monotonías del matrimonio: «*Elle découvrirait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage*»¹⁶. Y, a diferencia de Don Quijote, nada de lo que ha leído le sirve para justificar el desacuerdo insoslayable entre lo imaginado y lo real.

Todo parece dispuesto, en *Madame Bovary*, para que el alma de Emma zozobre sin remedio, apresada sin resquicio posible de huida, de compensación, en el engranaje de una fatalidad ciega y cruelmente irónica. Unas veces se esconde esa fatalidad bajo el rostro bonachón de Charles, que, con una candidez inaudita y nefasta, arroja a su esposa en los brazos de sus amantes, provocando al mismo tiempo su propia ruina. Otras veces parece encarnarse en el solícito Homais, diablillo fatuo e inoportuno que provoca catástrofes (como la de proveer el veneno con el que Emma se suicida), y otras tantas se presenta bajo la inquietante figura del prestamista Lheureux, el gran tentador siempre al acecho, el Mefisto moderno en la incipiente sociedad de consumo, que lleva el nombre de una de sus víctimas más célebres, Fausto. «*C'est la faute de la fatalité!*», proclama Charles Bovary ante un Rodolphe atónito, con una benevolencia impropia, absurda, en un esposo ultrajado que se encuentra cara a cara con el que ha causado su desgracia. Una fatalidad o un infortunio en cuya parte más invisible se sitúa, como ya hemos adivinado, el propio Flaubert.

No hay vida perdurable en el sueño, disipada la ilusión, la vida es «una broma de mal gusto». Los mundos ideales, los mundos imposibles, quedan reducidos a una letra de pago. La que Emma ha contraído para escapar de las monotonías conyugales, del vacío provinciano de una existencia sin cometido.

Como don Quijote, Emma sucumbe por haber encontrado la vida sin igual al sueño. Pero poco tiene que ver el desengaño melancólico de don Quijote, apacible y generoso, reconciliado con la vida simple y terrena, con el atroz despertar de Emma, con su rechazo sin concesiones de la vida. Alonso Quijano muere como buen cristiano. Emma intenta expiar sus faltas besando el cristo de marfil, pero ese espejismo místico de un amor ultraterreno se disipa con el canturreo siniestro del mendigo, que viene a signi-

¹⁵ LEVIN, 1974, p. 308.

¹⁶ FLAUBERT, 1951, p. 556.

ficar las tinieblas de la condena eterna, sin redención posible, que esperan a los soñadores irredentos. Alonso Quijano «el bueno» se despedía con sensatez y mesura, humilde en sus consejos, generoso en sus disposiciones últimas. Emma nos abandona con una carcajada terrible, atroz, desesperada. Porque si Cervantes redime de su error a don Quijote, no hay redención posible para el engaño de Emma Bovary. En su veredicto final, el pensamiento de Flaubert se vuelve «antiquijotesco».

Hay en Cervantes una fe en la libertad y en la autonomía del hombre en la que todavía resuena un vitalismo humanista y confiado en que, a pesar de las estructuras sociales e ideológicas, «el hombre puede ser, para su bien o para su mal, artífice de su propia vida». El humanismo de Cervantes habría puesto en marcha unas vidas voluntariosas, proyectadas hacia «unas tareas decididas por la persona, dirigidas hacia una meta terrena, situadas tan fuera de la teología como de la literatura anterior»¹⁷. Ese «frenesí de autorrealización»¹⁸ del héroe cervantino le permite convertir su alienación en una disposición fructífera y positiva, en la que es posible crearse a sí mismo, y a la postre desalinearse al hombre. Frente a la fe en la libertad interior del hombre, la alienación absoluta de los personajes flaubertianos expone un pesimismo enraizado en el contundente determinismo que inunda a las generaciones post-románticas. En el bovarismo aflora la traza del pensamiento decadente, como exacto anverso del humanismo romántico: frente a la idea de libertad en la vida, en el arte, la idea de constricción en el arte, de determinismo en la vida. El bovarismo, en tanto que avatar post-romántico del quijotismo, se haría eco de la quiebra irreparable de los ideales humanistas y emancipadores que el romanticismo había heredado de la Ilustración. Esa constatación se va modulando en la obra de Flaubert como motivo recurrente y signo de una reflexión que se prolonga de libro en libro.

Si *Madame Bovary* supone el acta de liquidación del romanticismo sentimental, *L'éducation sentimentale* de 1969 retrata el bovarismo intelectual y político de toda una generación que se creyó capaz de intervenir en la vida política y de encauzar los acontecimientos históricos hacia el verdadero progreso, material, moral y espiritual. En ella se escenifica el fracaso de los ideales del romanticismo social y político, confrontados al inmenso panorama de futilidad en que se había convertido la vida contemporánea, movida por el oportunismo y los intereses económicos. La vida y la historia, con sus revoluciones, con sus oportunidades de pasión y de acción, pasan de largo ante Frédéric Moreau, sin que éste sea capaz de involucrarse en ellas. Y el desengaño sucede sin que el héroe siquiera se haya «aventurado». Al término de su aprendizaje baldío, la pesadumbre de Frédéric evoca la tristeza de don Quijote, cuando, a su regreso de Barcelona, vencido por el Caballero de los espejos, elu-

¹⁷ CASTRO, 1967, pp. 174 y 183.

¹⁸ AVALLE-ARCE, 1976, p. 212.

cubra con la posibilidad de hacerse pastor. El personaje de Flaubert, perdido entre los escombros de sus sueños, enfermo, anhela el frescor de la hierba, el reposo de la provincia, la vida soñolienta transcurrida a la sombra del techo natal, entre corazones ingenuos.

A la provincia natal regresarán los dos personajes de la última novela de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, monumento póstumo erigido contra la «*bêtise*» universal, en el que el escritor levanta el acta liquidación del romanticismo científico y positivista, de su fe obtusa en la ciencia y el progreso. Tras el bovarismo sentimental y el bovarismo político, la empresa quijotesca de estos dos copistas empeñados en recopilar y experimentar todos los conocimientos, ideas y sistemas científicos que conforman lo que se ha dado en llamar la «civilización humana», les llevará, de un experimento a otro, de un fracaso a otro, a comprobar que la vida en nada se parece a lo que dicen los libros. Ya sólo les quedará abandonar sus desmedidas ambiciones intelectuales y volver a su ocupación de copistas. «*Ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie*» —apunta Flaubert en el borrador del desenlace inconcluso (C, II, 987).

74

Ante el desengaño inapelable, el fracaso reiterado y modulado de libro en libro de toda forma de idealismo, sólo queda el retiro, la huida, la reclusión del eremita: solución que ejemplifican los destinos de San Julián, San Antonio o San Juan Bautista, figuras todas ellas de la renuncia absoluta, o del propio escritor, eremita en Croisset, volcado en la consecución de un imposible: la obra concluida, perfecta en su arquitectura, compacta en todas sus partes. La belleza del arte en su factura final, aún si la materia con que está hecha sea, como dice Cervantes, «tan seca y limitada». Tal es el itinerario de Flaubert: del idealismo de las ideas, al idealismo de las formas, idealismo formalista. Desde esa reclusión, la persecución de la belleza absoluta convierte al arte en una empresa quijotesca: la elaboración de obras insensatas, extemporáneas, cince-ladas a espaldas de los gustos de la época, del *decorum* pequenoburgués, que le llevarán de un fracaso a otro. El *Quijote* se convierte en una referencia vital, en ejemplo de la condición del escritor: «*J'ai entrepris [une] chose irréalisable*», dice de la *Tentation de Saint-Antoine* (C, I, 7). *Salammbô* es «*une entreprise incompréhensible*». «*Il faut être absolument fou pour entreprendre un pareil livre. J'ai peur qu'il ne soit, par sa conception même, radicalement impossible*», escribe Flaubert mientras prepara *Bouvard et Pécuchet* (C, III, 34). En esa persecución de lo imposible se emplaza el formidable desafío de escribir «*un livre sur rien*» que se sostenga por la sola fuerza del estilo (C, II, 31).

La parodia del estilo novelesco

También en el plano de la poética narrativa de *Madame Bovary* es posible discernir la huella del realismo antinovelesco y metaficcional cervantino. En el texto de Flaubert apunta una ironía metaficcional que acusa una marcada presencia autorial, cuya aparente ausencia elocutiva, tras las formas de la objeti-

vidad impersonal, no sería sino otra forma de «engaño» dirigido al lector. Esa ironía respecto a la propia ficción está presente en la reescritura paródica del lenguaje romántico, sutilmente imbricada en la prosa realista, que se despliega de diversas maneras. Me limitaré a apuntar tres ejemplos.

Se da, en *Madame Bovary*, una representación paródica de los lenguajes literarios que remiten al ejemplo del *Quijote*. Ya sea en los parlamentos galante-caballerescos que encadenan «requiebros», «razones» y «sinrazones» (DQ, I, I), ya sea en las auroras mitológicas de rubicundos Apolos, que tan certeramente parodia Cervantes al situarlas en el muy conocido y desértico campo de Montiel (DQ, I, II). El primer encuentro de Emma y León en la posada del Lyon d'Or, espacio de evidentes ecos cervantinos, dará buena cuenta de la infiltración del lenguaje de los libros en el lenguaje de la vida. Emma y León debaten como dos conversadores novelescos. «*Ce sera, je crois, la première fois que l'on verra un livre qui se moque de sa jeune première et de son jeune premier*» (C, II, 155) escribía Flaubert a Louise Colet mientras preparaba esta escena, de la que recogemos un fragmento:

— *Je ne trouve rien d'admirable comme les soleils couchants, reprit-elle, mais au bord de la mer, surtout.*

— *Oh! J'adore la mer, dit M. Léon.*

— *Et puis ne vous semble-t-il pas, répliqua madame Bovary, que l'esprit vogue plus librement sur cette étendue sans limites, dont la contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini, d'idéal?*

— *Il en est de même des paysages de montagnes, reprit Léon. J'ai un cousin qui a voyagé en Suisse l'année dernière, et qui me disait qu'on ne peut se figurer la poésie des lacs, le charme des cascades, l'effet gigantesque des glaciers. On voit des pins d'une grandeur incroyable, en travers des torrents, des cabanes suspendues sur des précipices, et, à mille pieds sous vous, des vallées entières quand les nuages s'entrouvrent. Ces spectacles doivent enthousiasmer, disposer à la prière, à l'extase! Aussi, je ne m'étonne plus de ce musicien célèbre qui, pour exciter mieux son imagination, avait coutume d'aller jouer du piano devant quelque site imposant* (MB, II, II, 364-365).

Como ya habrá constatado el lector, se concentran aquí todos los tópicos paisajísticos del romanticismo: la puesta de sol al borde del mar, el paisaje alpino de cascadas, torrentes y precipicios sobre el que solían postrarse en actitud contemplativa los personajes de Rousseau y Chateaubriand. Para más ironía, León habla «de oídas», de lo que le ha contado un primo viajero. Y se observará que tampoco falta la invocación al tópico por excelencia romántico de la inspiración en el arte, al que la poética formalista de Flaubert contrapone la idea de trabajo —«*les affres du style*»—, ni la evocación, también típicamente romántica, de la música como arte espiritual por excelencia.

Otra manera de reescritura paródica del lenguaje romántico aparece en los interludios líricos en los que el narrador parece identificarse con Emma, en la evocación de una atmósfera, en la pintura del paisaje que refracta simbólicamente el estado de ánimo del personaje. Aunque la identificación es siempre

intermitente, y la inflación poética de la prosa se ve interrumpida por el inciso irónico, que disipa el efecto poético mediante el súbito aterrizaje en la realidad prosaica, baja, banal. Como ejemplo de este procedimiento, remitiré al fragmento descriptivo que enmarca uno de los encuentros entre Emma y Rodolphe:

La lune toute ronde et couleur de pourpre, se levait à ras de la terre, au fond de la prairie. Elle montait vite entre les branches des peupliers, qui la cachaient de place en place, comme un rideau noir, troué. Puis elle parut, élégante de blancheur, dans le ciel vide qu'elle éclairait, et alors, se ralentissant, elle laissa tomber sur la rivière une grande tache, qui faisait une infinité d'étoiles, et cette lueur d'argent semblait s'y tordre jusqu'au fond à la manière d'un serpent sans tête couvert d'écailles lumineuses. Cela ressemblait aussi à quelque monstrueux candélabre, d'où ruisselaient, tout au long, des gouttes de diamant, en fusion. La nuit douce s'étalait autour d'eux; des nappes d'ombre emplissaient les feuillages. Emma, les yeux à demi clos, aspirait avec de grands soupirs le vent frais qui soufflait. Ils ne se parlaient pas, trop perdus qu'ils étaient dans l'envahissement de leur rêverie. La tendresse des anciens jours leur revenait au cœur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas, surées et plus mélancoliques que celles de saules immobiles qui s'allongeaient sur l'herbe. Souvent quelque bête nocturne, hérisson ou belette, se mettant en chasse, dérangeait les feuilles, ou bien on entendait par moments une pêche mûre qui tombait toute seule de l'espalier (MB, II, XII, 472-473).

76

Nos encontramos aquí ante un sabotaje en toda regla de la imagen romántica a la manera de Chateaubriand. El fragmento se ordena en tres movimientos. El primero de ellos concita una acumulación intensiva de tópicos románticos y dibuja un nocturno estereotipado, urdido sobre majestuosas imágenes barrocas, en las que los dos términos de la comparación son elegidos a gran distancia: la serpiente de escamas centelleantes, el candelabro que derrama sus gotas como diamantes fundidos. La descripción conduce a la evocación de los sentimientos de los dos amantes, en un movimiento típico de fusión de la interioridad con el paisaje. Pero, acto y seguido, la ilusión romántica es sabotada por el apunte final y la ruptura del ritmo prosódico: asistimos a la recaída de la imagen, en un descenso literal y metafórico: del animal mitológico a los animales de corral, de la ascensión de la luna en el cielo al desplome del melocotón en la huerta.

De esa fusión de lenguas y registros, del ilusionismo romántico y la realidad prosaica, la escena de los Comicios agrícolas (MB, II, VIII) nos ofrece otra variante, ejecutada ahora de diferente forma. De la mano de Emma y del susurrante Rodolphe, asistimos a una suerte de orquestación estereofónica, en la que confluyen y se funden distintas voces, distintos discursos, en una organización sinfónica, musical: el discurso político del consejero, con todos sus lugares comunes, con su retórica vacía (como reelaboración paródica del discurso cervantino sobre la Edad de Oro [DQ, I, XI]), y el discurso galante de Rodolphe, que va desplegando todos los tópicos del egotismo sentimental romántico, todas las trampas retóricas del seductor.

La poética del error

Pero conviene señalar que, si los artificios del lenguaje romántico son objeto de una sutil reelaboración paródica, tampoco quedará a salvo de la autoironía ficcional flaubertiana la poética realista que supuestamente venía a corregir sus excesos, a enmendar sus mistificaciones. Como un ilusionista experto, Flaubert dismantela todos los trucos, todos los artificios que encierra la ficción. Del mismo modo en que Cervantes deshace los artificios de las «fábulas mentirosas» y al mismo tiempo exhibe abiertamente el carácter ilusorio de la narración que nos propone, Flaubert procede al desmontaje de los efectos y de los resortes de la ilusión realista, exhibida aquí como artificio de escritura. Y podemos considerar que ese desvelamiento se produce de manera cervantina: por medio de la inserción de errores, de incoherencias que perturban el código realista, y desarticulan los efectos de realidad. De esta manera, establece Flaubert una poética del error o del engaño, de la cual la primera víctima sería Emma, y la segunda bien podría ser el propio lector. La ironía metaficcional no se expondría ya, como en el texto de Cervantes, mediante las intervenciones y los comentarios de los omnipresentes narradores e intermediarios, que se contradicen y se reprueban unos a otros, indicando errores e incongruencias¹⁹. La ironía flaubertiana sobre la propia ficción se despliega en el plano de la escritura, en el proceso de la construcción textual, de la *mise en texte*. Se podría hablar de una reflexividad metaficcional que remite al carácter textual, constructivo y verbal, de lo que leemos, e induce al lector a tomar conciencia de esa textualidad, a comprender que la ilusión ficcional es un efecto del trabajo de la escritura sobre el lenguaje, el producto del trabajo autorial sobre la escritura.

Hay en *Madame Bovary* errores o incongruencias impropias de un escritor tan meticuloso como Flaubert, que corregía hasta ocho veces sus borradores (de los que nos ha dejado 2.400 páginas finalmente reducidas a las poco más de 300 que conforman la novela). Valga recordar a este respecto la irritación de Flaubert ante la ineptitud de los críticos contemporáneos a su obra, que no fueron capaces de ver lo que había que ver:

¹⁹ Como se recordará, narradores e intermediarios se contradicen en el *Quijote*, se reprueban recíprocamente e indican errores o incongruencias: las fuentes en las que se basa el primer narrador discrepan en lo que al nombre del protagonista se refiere; el autor segundo cuestiona la fiabilidad de Cide Hamete por su condición de árabe; el traductor desconfía de la autenticidad del capítulo V de la segunda parte al que tiene por «apócrifo, porque en él habla Sancho con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio» (DQ, II, V, 663); Cide Hamete censura al traductor cuando dice que «no le tradujo su intérprete como él le había escrito» (DQ, II, XLIV, 979) y pone en tela de juicio el relato de don Quijote en Montesinos; y, por último, desconfía don Quijote de su «coronista» cuando dice que «no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador que a tientas y sin ningún discurso se puso a escribirla salga lo que saliere» (DQ, II, III, 571).

Je déclare du reste que tous ces braves gens là (de l'Univers, de La Revue des deux mondes, des Débats) sont des imbéciles qui ne savent pas leur métier. Il y avait à dire, contre mon livre, bien mieux et plus (C, II, 740).

De manera significativa, esos errores se concentran en la escena de apertura de *Madame Bovary* que describe la llegada del novato a la escuela (o la entrada del lector en el libro). En ella se alternan muestras de auténtico dominio estilístico, con torpezas propias de una redacción escolar: pleonasmos, incongruencias, aliteraciones forzadas, discordancias estilísticas... El propio Gide se vio forzado a reconocer que el principio de *Madame Bovary* estaba «*fort mal écrit*»²⁰.

La novela arranca con un error aparente: el famoso «*Nous*», narrador colectivo intradieгético que quedará flotando sin identidad, y desaparecerá misteriosamente, dando paso a un narrador impersonal, extradieгético, en tercera persona. Vacilación o fluctuación que nos autoriza a evocar el retraimiento del locutor principal en el *Quijote*, disimulado detrás del complejo sistema de interposición de autores e intermediarios. A ello cabe sumar las contradicciones en las que incurre el narrador en su descripción: afirma que el recién llegado se quedó detrás de la puerta y que a penas se le podía ver («*on l'apercevait à peine*») pero a renglón seguido nos ofrece un retrato minucioso de su atuendo y de su gorra (aunque no se nos describe el rostro). Y antes de desvanecerse para siempre nos confiesa una extraña amnesia:

Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui (MB, I, II, 302).

Declaración en la que, inevitablemente, resuena el recuerdo del cervantino «no quiero acordarme». Sin embargo, esta aseveración se ve cabalmente desmentida, no sólo por todos los detalles precisos que este amnésico narrador acaba de referirnos desde las primeras páginas del libro, sino también por todas las que añade en las páginas que siguen, que componen un pormenorizado relato pretérito de la vida de Charles Bovary. Se instituye así un narrador poco fiable, contradictorio, que comete errores, deja huecos (como el rostro de Charles) o incurre en incoherencias en su narración. Pero no es el narrador el único que se «equivoca». También el lector puede ser llamado a engaño al leer el texto. A menudo se alude a *Madame Bovary* como un texto «anamórfico»²¹ que cambia de apariencia según la perspectiva que adopte el lector, y en el que, al igual que en las pinturas barrocas, puede aparecer un objeto indeterminable, difuso, que cambia de apariencia cuando el espectador cambia de posición y adopta otro ángulo de visión. De manera asimilable, puede decirse que *Madame Bovary* permite una lectura realista, pero que integra en ese mundo verosímil elementos incongruentes, incoherentes, desde una lógica realista y racional.

²⁰ GIDE, 1951, p. 208.

²¹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1999, p. 114.

El ejemplo más flagrante se halla disimulado en esa escena de apertura, aparentemente anodina en la que se infiltran elementos que no lo son. Entrañados en un discurso que funciona en un régimen de racionalidad realista, y sobre el fondo de una realidad rutinaria y anodina (la entrada del novato, las rutinas escolares), emergen un personaje y un objeto irreales, que habrán pasado inapercibidos en una primera lectura. Basta cambiar de perspectiva, modificar el ángulo de visión, y aparecerá, bajo la apariencia de un alumno «*déguisé en bourgeois*», un personaje carnavalesco, incoherente en el mundo que nos presenta el texto: su abigarrado y colorista atavío es más que el de un campesino disfrazado de burgués, el de un arlequín de opereta o de comedia bufa. Pero lo grotesco o irracional, contrapuesto al régimen de racionalidad realista, emerge con toda contundencia en la descripción que esconde, bajo la apariencia de la anodina gorra de Bovary, un objeto extraño, grotesco, cuando no fantástico, irreal, imposible en el universo realista que nos propone el texto²².

En *Madame Bovary* no sólo se equivoca el narrador. El lector que por primera vez entra en el libro, igual que el novato en su primer día de clase, será engañado, llevado a error, inducido a confundir lo real y lo fantástico. Valga recordar que es precisamente en la capacidad de fusionar la ilusión y la realidad donde radica, a juicio de Flaubert, uno de los rasgos más decisivos de la maestría artística de Cervantes:

Ce qu'il y a de prodigieux dans Don Quichotte, c'est l'absence d'art et cette perpétuelle fusion de l'illusion et de la réalité qui en fait un livre si comique et si poétique (C, II, 179).

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis (1985), «Utopía y pensamiento español», *Cultura, Historia y Filosofía*, 7, pp. 1-19.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1976), *Don Quijote como forma de vida*, Madrid.
- CANAVAGGIO, Jean (2005), «Flaubert, lecteur de Don Quichotte», en Annie MOLINIÉ, Marie-Claire ZIMMERMANN y Michel RALLE (eds.), *Hommage à Carlos Serrano* (2 vols.), París, vol. 2, pp. 21-30.
- CASTRO, Américo (1967), *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* (2 vols.), Francisco RICO (ed.), Barcelona, 1998.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Francisco (1999), *La scène originale de Madame Bovary*, Oviedo.
- FLAUBERT, Gustave (1951), *Madame Bovary*, en vol. 1 de *Œuvres* (2 vols.), Albert THIBAUDET y René DUMESNIL (eds.), París, pp. 294-618.

²² *Ibid.*, pp. 145-156.

- FLAUBERT, Gustave (1973), *Correspondance*, t. I: *Janvier 1830 à avril 1851*, Jean BRUNEAU (ed.), Paris.
- FLAUBERT, Gustave (1980), *Correspondance*, t. II: *Juillet 1851-décembre 1858*, Jean BRUNEAU (ed.), Paris.
- FLAUBERT, Gustave (1991), *Correspondance*, t. III: *Lettres de janvier 1859 à décembre 1868*, Jean BRUNEAU (ed.), Paris.
- GAULTIER, Jules de (1913), *Le génie de Flaubert*, Paris.
- GIDE, André (1951), *Journal: 1889-1939*, Paris.
- GIRARD, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris.
- HATZFELD, Helmut (1972), *Estudios de literaturas románicas*, Barcelona.
- LEVIN, Harry (1974), *El Realismo francés: Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust*, Barcelona.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética* (3 vols.), Alfredo CARBALLO PICAZO (ed.), Madrid, 1973 (1.^a ed. Madrid, 1596).
- ORTEGA Y GASSET, José (1914), *Meditaciones del Quijote: meditación preliminar, meditación primera*, Madrid.

PALABRAS CLAVE

BOVARISMO, CERVANTES, *DON QUIJOTE*, FLAUBERT, FRANCIA, LITERATURA, QUIJOTISMO, ROMANTICISMO.